

aumento de ser y de fuerza. Tal es al menos la ilusión del individuo, y en la esfera enteramente subjetiva de los sentimientos, ilusión y realidad valen lo mismo. Á este tipo pertenecen los modos de razonamiento que tienen por fin un ideal: como las formas activas del razonamiento pasional (ejemplo: el amor), el trabajo latente que produce las conversiones y las transformaciones; el esfuerzo imaginativo para adivinar el porvenir; finalmente los numerosos matices del alegato.

Las múltiples manifestaciones de la lógica de los sentimientos son de este modo reducidas á dos tendencias fundamentales de la vida afectiva, íntimamente enlazadas en los animales superiores: la conservación, el desarrollo.

## CAPÍTULO IV

### *La imaginación creadora afectiva.*

#### I.

Hemos hecho resaltar con insistencia el carácter fundamentalmente práctico de la lógica de los sentimientos. Un caso constituye excepción: cuando se pone al servicio de la creación estética. Pero entonces se aminora, se atenúa, se desnaturaliza y llega á ser un simple hilo conductor que la acerca á la asociación pura. Sin embargo, queda distinta de ella, porque por poco ordenada que sea su manera de ser, tiene siempre un objeto que impone un cierto orden.

Es probable que haya un razonamiento cualquiera incluído en la génesis de toda creación.

Para sostenerlo sin reservas, como se ha hecho, no es necesario recurrir á la tesis radical que sostiene que toda forma de actividad mental es reductible á un razonamiento, ni de admitir con ciertos autores que el trabajo de la imaginación, notablemente el



que crea los mitos, puede reducirse á un silogismo; lo cual no prueba gran cosa. *Artificialmente* todo puede revestir la forma silogística. Por lo demás, este problema cae fuera de nuestro objeto y podemos dispensarnos de tomar una decisión. Primeramente, muchas formas de la imaginación creadora (científica, mecánica, práctica, comercial, financiera, estratégica, etc.) son por naturaleza extrañas á la lógica de los sentimientos. Aun restringiéndose á la creación estética, la cuestión social sería muy compleja. Una buena parte de la invención se atribuye generalmente á la espontaneidad, á la intuición, al instinto, es decir, á operaciones semi-inconscientes acerca de las cuales sólo pueden hacerse hipótesis. En cuanto al razonamiento propiamente dicho, varía según la naturaleza de la invención y según la del inventor.

Admitimos, para simplificar, dos grandes clases:

Aquella en que el creador tiene el cuidado dominante de la buena ordenación, de la armonía, de la unidad perfecta: entonces el trabajo lógico es muy análogo al razonamiento mixto anteriormente estudiado.

Aquella en que la fantasía corre y se esparce á su agrado. Aquí el apoyo lógico es tan ligero, tan débil, que en los casos extremos se aproxima á la simple asociación como la curva que tiende á su asintota. Sin embargo, la lógica, aún bajo esta forma sentimental, no llega á ser únicamente una sugestión ó esviación de estados afectivos. No siendo tampoco

su objeto demostrar ni conjeturar, sino organizar, cambia de naturaleza cambiando sus materiales de construcción. Hé aquí cómo:

1.º Eliminando los conceptos-valores que, á pesar de su coeficiente afectivo, conservan una cierta marca intelectual y producen la ilusión de nociones, de ideas generales, haciendo posible un encadenamiento lógico;

2.º Sustituyendo los estados de conciencia por otros distintos, que he propuesto llamar *abstractos emocionales*. Estos son imágenes que se reducen á algunas cualidades ó atributos de las cosas, que sustituyen la totalidad que son, y elegidas entre las demás por diversas razones, *pero siempre de origen afectivo*. En otros términos, lo abstracto emocional resulta del predominio constante ó momentáneo de un estado afectivo. Un aspecto cualquiera, esencial ó no, surge en relieve únicamente porque está en relación directa con nuestra sensibilidad: una cualidad ó un atributo se eligen espontánea y arbitrariamente, porque en algún modo nos agradan ó desagradan (I).

(1) Para más pormenores, véase nuestra *Psicología de los sentimientos*, parte I, cap. XIII, y *La imaginación creadora*, parte III, capítulo II. Los abstractos emocionales resultan de dos procedimientos principales: 1.º La fusión. Son un residuo condensado de emociones análogas ó coexistentes, un sentimiento general sacado de la masa de las impresiones particulares; 2.º La generalización propiamente dicha. Los sentimientos participan del proceso de generalización de



Esta materia emocional se fija y se expresa con la mayor frecuencia por palabras ó formas plásticas. Pero puede aventurarse todavía más lejos, en lo indefinido, allí donde el hilo conductor, último vestigio del razonamiento afectivo, se dibuja apenas en la fluidez de la construcción estética. Allí es donde los sentimientos no se traducen más que por sonidos. Este caso, por razón de su naturaleza especial, creo merece un estudio especial.

He tratado de establecer en otra parte la existencia de una memoria puramente afectiva. Esta tesis ha suscitado, primeramente, críticas, más tarde, nuevos estudios sobre el mismo asunto (1). Me he propuesto proseguir en este camino, estableciendo la existencia de una forma de imaginación creadora puramente afectiva, es decir, que no tiene por asunto más que sentimientos, emociones y pasiones.

En otro tiempo nos preguntábamos: ¿Existe una memoria afectiva pura, es decir, distinta é independiente de las circunstancias concomitantes de la emoción, reproduciendo la emoción misma?

---

ideas á que acompañan. La palabra simboliza la idea general que es —en la conciencia—una imagen genérica ó un estado único sustituto de todos los demás. La palabra por su asociación con la imagen, y por tanto con el sentimiento, puede despertar éste directamente. Ejemplo: el murmullo del bosque, la brisa de la primavera, etc. Elsenhans, de quien tomo estos ejemplos (*op. cit.*), hace notar que estas formas abstractas de los sentimientos son inferiores en intensidad y en pureza á las formas concretas.

(1) Los de Pillon, Mauxion, Paulhan, Urban, etc.

Ahora, nos preguntamos: *¿Existe una forma de imaginación creadora que, siguiendo relaciones nuevas, recoja y combine los estados afectivos de naturaleza diversa, y nada más que estos?*

Aunque no sea muy común esta forma de imaginación, existe y se manifiesta de varias maneras, de entre las cuales una sola es la completa—será el objeto principal de este capítulo;—las otras son parciales ó atenuadas.

## II

La forma completa se halla en la creación musical, no siempre, sino con restricciones que se indican inmediatamente. Hay, en efecto, una cuestión preliminar por aclarar, sin la cual todo lo que sigue estaría en peligro de construirse en un terreno movedizo.

Entre las definiciones de la música; hay una que, con algunas variantes, aparece constantemente: «Es el arte de expresar los sentimientos y las pasiones por medio de los sonidos». De entre una treintena de fórmulas recogidas por un musicógrafo, encuentro que figura en tres cuartas partes. Hé aquí justamente el punto en litigio: ¿La música tiene por objeto principal expresar estados de sentimiento? Dos opiniones radicalmente contrarias se presentan aquí: la una, lo afirma; la otra, lo niega.



La primera tesis ha sido sostenida por sabios, filósofos, estéticos (Helmholtz, Kant, Herbart, Lotze, Vischer, etc.), y aun por algunos músicos como J.-J. Rousseau. Ha sido desarrollada con una habilidad superior y una notable potencia de dialéctica por Hanslick, en su tan conocido libro *Vom musikalisch-Schönen*.

Si se dejan á un lado las discusiones episódicas ó puramente críticas, la parte positiva de esta obra se puede resumir así: El único contenido de la música es el sonido; no tiene materia en el sentido de asunto tratado. «La música no habla más que por los sonidos»; no contiene otra cosa que formas sonoras en movimiento; es un arabesco que se anima por una autogenia continua; es semejante á un kaleidoscopio: «Se acostumbra á considerar el sentimiento evocado por una obra musical, como el asunto, la idea, el fondo mismo de esta obra, á no ver, en las combinaciones sonoras tratadas con arte é inteligencia, más que la simple forma, la imagen, el revestimiento material del sentimiento. Pero esta es precisamente la parte específica, en la música, hecha de estas combinaciones tan despreciadas, que constituyen la creación del artista...; aquí es, en las formas sonoras y precisas, donde reside el sentido espiritual de composición, no en la vaga expresión de conjunto de un sentimiento abstracto. La forma pura, por oposición al sentimiento, es el verdadero asunto, el verdadero fondo de la música; es la música misma.» El

trabajo creador del músico tiene un punto de partida, no en la intención de representar musicalmente tal pasión, sino en la invención de una melodía, de un motivo que nace en su espíritu por efecto de un poder misterioso, inexplicable en su germen. «Es un canto interior, no un sentimiento interior el que impele al músico á componer.» El tema ó motivo es «el microcosmos musical» en el cual no se puede separar el fondo de la forma. «El tema principal es la base, verdadera sustancia y fondo (asunto) de la obra musical. Todo deriva de él; él es el axioma... El compositor trata su tema á la manera de un héroe de novela, no perdiendo nunca de vista que todo va unido con este primer personaje y gravita en su órbita.» El tema sólo revela el carácter del espíritu que ha elaborado la obra entera. «Un motivo de Mozart, de Beethoven tiene su individualidad del mismo modo que un verso de Goethe ó un juicio de Lessing... Los temas tienen toda la seguridad de una citación y la evidencia de un cuadro; son individuales, personales, eternos.» La sola concesión de Hanslick es que «la música no puede expresar el contenido de los sentimientos, sino únicamente su aspecto dinámico.» Tal es la tesis negativa bajo su forma más radical: no se me reprochará haberla atenuado.

La tesis contraria la han sostenido varios filósofos (Schelling, Hegel, y sobre todo Schopenhauer) y la mayor parte de los músicos. Primeramente es



de experiencia vulgar que ciertas composiciones musicales (no todos) despiertan en el oyente estados emocionales variados, muchas veces intensos. ¿Cómo suponer que el creador, absorto únicamente en la plástica de las formas sonoras, quede extraño á esta agitación interna y no sienta nada? Esta es una hipótesis inverosímil. Por lo demás, sobre este punto, los músicos han respondido: entre numerosos testimonios he escogido algunos al azar. Gluck, inventando la parte de la cólera de Aquiles, en *Ifigenia en Aulide*—que produjo en el teatro un efecto prodigioso,—se entregaba en la calle á tales extravagancias, que era necesario detenerle. Berlioz borraba del número de los músicos «á los que no sienten, porque, dueños de la teoría, componen una apariencia de música.» Chopin decía: No conozco en el mundo nada más odioso que una música sin segunda intención, y Gounod declaraba tener «un odio implacable á la fórmula, á la forma exterior vacía y al amor de la forma directamente falta de emoción, que es su sustancia y su razón.» Se me dispensará acumular más ejemplos. De una manera general, puede invocarse la sensibilidad enfermiza de tantos músicos célebres que sus biógrafos nos han descrito con minuciosos pormenores; y por otra parte, ¿por qué han existido expresiones como la sencillez de Haydn, la cólera concentrada de Beethoven, el abatimiento de Schubert, la inquietud febril de Chopin, la ternura de Mo-

zart, etc? No quiero decir nada de los contemporáneos. Serían, sin embargo, una buena mina que explotar, pues la música evoluciona más y más en el sentido de una expresión completa de las disposiciones íntimas, las más delicadas y las más fugitivas. Es casi vergonzoso insistir sobre un punto de tal evidencia, y me hubiera abstenido de hacerlo, si la tesis contraria no estuviera afirmada con el atrevimiento que es sabido.

¿Esta oposición entre las dos teorías es irreductible? De manera alguna. Sin entrar en los pormenores de esta discusión puede indicarse que la tesis de que Hanslick se ha declarado el campeón más audaz, es rigurosamente aplicable á una cierta clase de composiciones musicales. Basta recordar la distinción que se ha establecido muchas veces entre la música *vacía* y la música *llena*: lo que en términos psicológicos puede traducirse por música exterior y música interna.

La primera, no es más que una arquitectura de sonidos, que «no tiene materia en el sentido del asunto tratado»: la obra de creación se resume en combinaciones sonoras, modulaciones sabias, ritmos originales, habilidad en el desarrollo: tales son la música pintoresca, imitativa, puramente descriptiva, los trozos escritos por la virtuosidad pura; ciertas sonatas que no consisten casi más que en hacer, deshacer y volver á hacer una simetría, en una palabra, todo lo que es invención técnica más bien que expresión



de sentimientos (1). Esta forma de creación, interesante para la estética, es totalmente extraña á nuestro asunto y será rigurosamente omitida.

La segunda trata de los estados interiores, no bajo su forma intelectual, como ideas ó como imágenes, sino de tal suerte que sean vivas en la esfera del sentimiento y revestidas con su forma. Esta es únicamente una manifestación de la imaginación creadora afectiva y servirá solamente de base para el estudio que sigue.

### III

Las disposiciones afectivas pueden existir en nosotros bajo varias formas: 1.<sup>a</sup>, inconsciente ó subconsciente, es decir, en el estado de proyecto: se traducen por movimientos, gestos, y aun algunas veces por la música, como varios autores, principalmente Wagner, lo han sostenido con razón; 2.<sup>a</sup>, consciente, es la forma ordinaria; los estados afectivos son conocidos y se imponen á nosotros á título de hechos simplemente comprobados; 3.<sup>a</sup>, analítica, es

(1) Aunque la música se presta mejor que ningún arte al desarrollo vacío, es decir, sin contenido psíquico, conviene indicar que no tiene el privilegio exclusivo: así sucede en literatura con los poetas que sacrifican todo á la perfección de la forma, como los Parnasianos ó los oradores elegantes y abundantes que hablan para no decir nada.

decir, elaborada por la reflexión que las desarrolla y las presenta en la integridad de su desenvolvimiento; así, en la vida corriente, se recuerda al pormenor lo que ha contribuído á engendrar y á alimentar una pasión; en la creación literaria, en los novelistas, autores dramáticos, poetas, las disposiciones afectivas toman una forma exterior, gracias á las descripciones verbales que algunas veces tienen un relieve extremo; en fin, hay la forma musical, menos clara, pero más profunda, más compleja y tan variada como la precedente. Este último procedimiento, mejor que ningún otro, es el instrumento de la invención afectiva pura.

Para comprender el estado de alma, que es la causa y la marca propia de esta forma de invención, para penetrar en su psicología, consideraremos la creación musical bajo su doble forma, dependiente é independiente.

La música dependiente está sujeta á un libreto, á palabras. El músico se inspira en el bien ó mal, es decir, trasforma las ideas, las imágenes, las palabras —representaciones visuales ó verbales— en estados afectivos; y esta transformación se exterioriza en una construcción arquitectónica de formas sonoras. De aquí, movimiento receptor de fuera á dentro, metamorfosis de lo intelectual en efectivo, movimiento creador de dentro á fuera. Suprimamos ahora en el espíritu del compositor, por hipótesis, todo lo que se refiere al aparato escénico, á la visión de los perso-



najes y á su medio, y quedará la sucesión de los sentimientos evocados, el desarrollo incesantemente cambiado ó modificado de la vida afectiva, el juego ó el choque de las pasiones; en una palabra, un edificio emocionante, ó más bien, un drama reducido únicamente á la materia afectiva. Tomemos como ejemplo el *Freischütz* que Weber comentó por sí mismo. Si hacemos abstracción del elemento escénico y de la visual pictórica, nos quedará la expresión musical de un sentimiento romántico de la naturaleza, la soledad de los bosques, la vida de la selva, la acción de las potencias demoniacas, primero muda, después cruzada de escalofrío, de espanto; y sobre estos temas fundamentales, el esbozo de las pasiones ordinarias, la envidia, la venganza, el amor tímido, asegurado ó roto, el temor, la esperanza, la alegría y el triunfo.

En la música independiente, puramente instrumental, libre de un libreto, de un orden exterior é impuesto, la trama afectiva se muestra desnuda, sin nada que la encubra, y el procedimiento de creación que estudiamos se revela en ella bajo su forma absoluta. Aquí no hay nada que suprimir; se forma por completo con las vibraciones de las pasiones humanas, sus contrastes, sus saltos bruscos, sus matices infinitos, sus perpétuas transformaciones. Si el lector trata de consultar con cuidado algunos análisis de los comentarios hechos por los maestros, como el del gran cuarteto de Beethoven por Wagner, ó las

nueve sinfonías por Berlioz, comprenderá que esta forma de creación, única por su naturaleza capaz de expresar lo que es inaccesible á cualquier otro lenguaje, justifica el dicho de Wagner: «Allí donde las demás artes dicen: esto significa, la música dice: esto es».

No hay apenas necesidad de indicar que la materia afectiva, que es el fondo de un drama lírico ó de una obra sinfónica (cuando ésta no es una simple construcción sonora); el amor y la cólera, la alegría y el dolor, el entusiasmo religioso ó el heroísmo, todos los sentimientos y emociones, no surgen ni se suceden al azar, en desorden, como en el cerebro de una histérica ó de un loco. El trabajo creador es también organizador; encuentra y coordina á la vez; y el trabajo crítico que añade, quita, adapta, modifica, siendo común á todos los modos de invención, existe aquí, como en otras partes, pero no tiene nada de científico.

Fijada, así, en general, esta forma de la creación afectiva, la seguiremos más tarde en su desarrollo y en sus variedades. Por el momento, trataremos de determinar más completamente la naturaleza, pasando de su materia á sus condiciones de existencia, á la individualidad que crea y organiza. Como cualquier otra, esta forma de imaginación resulta de la agrupación de cualidades especiales que constituyen, en el caso actual, el tipo musical. La psicología individual es una ciencia demasiado joven y dema-



siado mal asegurada para revelarla en su fondo y para determinarla en todos sus elementos integrantes. Sensibilidad extrema para percibir los sonidos musicales, distinguirlos, situarlos exactamente en la escala que parte del extremo-grave al extremo-agudo; memoria segura de los sonidos, de los intervalos, de la altura absoluta (bastante rara); facilidad para reproducir melodías y armonías; concepción intelectual de las formas musicales; por último, por encima de todo, aptitud para crear nuevas formas. Tales son los caracteres esenciales de los que el último es el único propio del inventor. Añadamos, con Stern (1), que de las diversas relaciones de estos diversos elementos, de la preponderancia de los unos ó de los otros provienen los numerosos matices ó variedades de este tipo.

Tomado en sí mismo, está aparte, muy separado, y, para la psicología, su *proprium quid* consiste, según nosotros, en su naturaleza fundamentalmente afectiva. Estudiemos más de cerca sus condiciones esenciales, y únicamente según los casos francos y las vocaciones verdaderas.

1.<sup>a</sup> La primera condición es la aptitud innata de vivir en el mundo de las sensaciones sonoras. Wagner compara el imperio de los sonidos á un océano

(1) Stern, *Ueber Psychologie des individuellen Differenzen*, Leipzig, Barth, pág. 13, V. también Arréat, *Mémoire et imagination*, capítulo IV, Paris, Alcan.

inmenso que se extiende hasta lo infinito, sin límites precisos, sin contornos fijos, y en el que la ley única es la armonía, es decir, la ciencia abstracta de las combinaciones de los sonidos entre sí. «Es la materia en la que los innumerables matices en la altura, el timbre ó la intensidad son la expresión adecuada y natural de los innumerables matices que puede revestir la emoción pura, *el sentimiento en sí mismo*, independientemente de todas las causas que le explican, de todas las circunstancias particulares que le caracterizan».

El que nace músico vive en esta atmósfera, en ella se baña, se imbebe. Teóricamente se puede suponer; los biógrafos de los grandes compositores abundan en pruebas efectivas: para Mozart todo tomaba, naturalmente, una forma melódica y rítmica. Viajando, sobre todo, su imaginación se exaltaba ante la vista del paisaje, por el movimiento del carruaje; tarareaba durante horas enteras melodías fugitivas. Lo mismo le sucedía á Beethoven en sus paseos incesantes por el campo. Para evitar una enumeración inútil, me limitaré á transcribir una declaración que un músico me ha dirigido espontáneamente:

«Estoy en la imposibilidad de representarme un momento cualquiera de mi existencia en que no haya oído música. En principio está en todo lo que veo, siento, imagino... Particularmente, cuando estoy so-



breexcitado, el tic tac de un péndulo produce en mí armonías consecutivas, como, por ejemplo:



los carruajes que pasan por la calle me hacen oír sucesiones de armonías muy variadas, según su peso, su construcción, si bien es verdad que cuando sufro el choque de modulaciones bruscas por el influjo de cambios de ruido, llego á buscar, á representarme de qué materia el carruaje dominante debe estar cargado, porque creo que aquélla entra con mucho en la armonía que oigo. Estos choques pueden corresponder, por ejemplo, á las diferencias consecutivas que me producen una especie de turbación:



porque entre la audición y el análisis de la modulación brusca, debe hallarse un tiempo muy corto de audición inconsciente, ó más bien, de modificación inconsciente de las sensaciones, como entre el producirse una herida y el dolor que se siente.

Cuando me paseo por el jardín del Luxemburgo, los ruidos dominantes del boulevard vecino se transforman en tonos, y á través de los tonos musicales me represento la marcha y la apariencia real de los individuos y de los objetos, causas del ruido.

Un hecho bastante curioso es que en este mundo en que todo puede aparecérseme en música existe, al lado de toda la música que oigo, un fondo inanalizable que me parece ruido. Este fondo no lo siento desaparecer verdaderamente más que en una sola ocasión: cuando M. Koenig me hace oír un acorde de diapason.

Las gotas de agua caídas una á una de una espita sobre una piedra, pueden variar de tal manera que me parece que, así como las gentes dicen que pueden mirar indefinidamente el mar, yo puedo escucharlas indefinidamente sin encontrarlas monótonas. Despiertan, no sólo la audición de notas variadas, sino que durante la duración de las notas, percibo ondulaciones minúsculas, que escucho ávidamente. Es la sensación de lo infinito lo que estas gotas de agua me producen.

2.<sup>a</sup> La segunda condición es la tendencia espontánea á traducir todo musicalmente, á expresar los